

Первый соавтор режиссера

В Ленинграде работает большая группа великолепных художников театра, имена и работы которых известны далеко за пределами нашего города. Среди них — острый и парадоксальный, всегда верный себе, но всегда разный Н. П. Акимов, тонкий и глубокий Н. И. Альтман, неистовый на выдумки и открытия С. С. Мандель, блестящий колорист и живописец С. Б. Вирсаладзе, выдающийся мастер пространственных решений А. Ф. Босулаев. В Ленинграде работают также своеобразные и интересные театральные художники, как С. М. Юнович, В. Л. Степанов, В. В. Иванов, Д. Ф. Попов, Г. М. Мосеев, В. И. Доррер и ряд других.

Театральные художники Ленинграда не похожи друг на друга. Каждый из них имеет своих приверженцев и поклонников. Но есть у них общий противник — равнодушие. Никто из них не может похвастаться вниманием критики. Видимо, их искусство считается менее значительным и серьезным, чем станковая живопись, скульптура и графика. Действительно, об искусстве театрального художника говорится до обидного мало. В театральных рецензиях обычно встречается лишь лаконичная «отметка» качеству декораций. И даже на наших специальных дискуссиях мы обычно почти не упоминаем о театральном художнике — важнейшем участнике спектакля, первом соавторе режиссера.

Вот почему мне хочется высказать некоторые соображения по этому вопросу. Я менее всего претендую на исчерпывающий анализ состояния сегодняшнего театрально-декоративного искусства, а хочу лишь поделиться некоторыми мыслями и наблюдениями, наблюдениями режиссера, для которого работа с

художником является неотъемлемой частью творческого процесса.

Искусство театрального художника необычайно своеобразно и специфично. В отличие от художника-живописца, скульптора, его воображение, его фантазия ограничены прежде всего литературным драматургическим произведением, которое составляет основу будущего спектакля. Кроме того, театральный художник — участник коллективного процесса творчества. Он предстает перед зрителем вместе с режиссером, с артистами, со всеми создателями и участниками театрального представления.

Закономерно, что нельзя судить о творчестве театрального художника в отрыве от пьесы. Прошли те времена, когда представители театральных организаций, занимаясь мелочной опекой, утверждали макет художника, не читая пьесы. Это казусное обстоятельство ликвидировано самой жизнью, но существо подобных оценок иногда дает о себе знать.

Порой театральные деятели и даже сами художники высказывают взгляды, в которых условность художественного оформления противопоставляется реализму, и на основании этой предпосылки даются советы театральным художникам вернуться к живописному принципу оформления. Мне представляется все неверным в таких суждениях. Советский театр никогда не отказывался от живописного решения спектаклей. Но ведь и живописное решение может быть условным. Важно во всех случаях отличать условность реалистического театра и модернистскую условность, оторванную от существа произведения, то есть от его содержания, идеи. В последнем случае это — путь к формализму, самовыявление художника, а не выражение им смысла спектакля.

Искусство театра по природе своей условно. Поэтому и условность реалистического художественного оформления вполне закономерна в советском театре. И то, что за последние годы на сцене ленинградских театров все реже и реже появляются громоздкие павильоны, сделанные с натуралистической дотошностью, и на смену им приходят лаконичные декорации, броские, как бы укрупненные, четко выражающие мысль автора и режиссера, не «закрывающие» собой актера, — это по своей тенденции правильно и прогрессивно.

Но и здесь опять-таки, разумеется, все зависит от пьесы, ее содержания, жанра, стиля. К примеру, пьеса А. Афиногенова «Машенька», написанная мягкими, бытовыми красками, с очень точными приметами времени и места действия, требует, очевидно, преобладания бытового над условным.

А такое произведение, как «Лиса и виноград» Г. Фигейредо, с его публицистическим строем, с отсутствием бытового исторического колорита, с полубогатырским образом баснописца Эзопа, требует, помимо, более условного декоративного решения. Впервые пробуя свои силы в этом спектакле как театральный художник, я стремился создать лишь некоторый намек на Грецию V века до нашей эры, художественный образ, ассоциирующийся у нас с этой страной, но не этнографически точное воспроизведение Греции V века.

Таким образом, не наличие условного или достоверного момента в декоративном решении спектакля определяет его принадлежность к реализму, а точное сопряжение этих элементов (иначе говоря, выбор выразительных средств) с существом замысла.

Мы не должны забывать, что именно деятели советского сценического искусства всей своей практикой давно пришли к выводу, что театр не может существовать вне условности. Еще раз вспомним великолепный, искрящийся юмором и жизнерадостностью спектакль Евгения Вахтангова и художника И. Нивинского «Принцесса Турандот». Вот где было достигнуто замечательное сочетание реалистического содержания представления, его идейной целеустремленности с яркой театральной условностью! Поэтому, когда раздаются голоса, что наши зарубежные гости — Национальный народный театр Франции, под руководством Жана Вилара или «Эвримен-опера» — «открыли» нам чудесные тайны искусства условного оформления, это неверно по существу. «Пальма первенства» здесь — за мастерами советского театра.

Отказ от условного может повлечь за собой и отказ от новаторских поисков, от поисков новых средств выразительности, соответствующих современной драматургии. К сожалению, порой зрители и даже критики путают условные декорации с попросту неудачным художественным решением. И поэтому необоснованно критикуют условность в советском театральном декоративном искусстве вообще.

О сочетании условного и реального в театре очень точно сказано у В. Гюго: «Театр не есть страна реального. В нем картонные деревья, полотно дворцы, тряпичное небо, стеклянные бриллианты, поддельное золото, румяна на щеках, солнце, выходящее из земли. Театр в то же время есть страна настоящего: на сцене есть человеческое сердце, за кулисами — человеческое сердце, в зрительном зале — человеческое сердце».

От сердца писателя — к сердцу зрителя! Выразить жизнь «человеческого духа», по выражению К. С. Станиславского, — главное в театре. Этому подчинена и деятельность театрального художника. Он должен апеллировать к воображению зрителя, будить это воображение в на-

правлении, заданном автором. В этом самоограничении авторским замыслом, содержанием пьесы, ее идеей, всем ее образным строем и заключается смысл работы режиссера, художника. И в то же время наши творческие возможности безграничны, если они идут вглубь, а не остаются на поверхности. И через работу художника выражается образ спектакля, а если он выражен верно, талантливо, ярко, то мы ставимся как явление подлинного искусства.

Разве не самостоятельным творческим произведением большого дыхания, созданным художником П. Вильямсом, становится потрясающая заключительная сцена спектакля «Последние дни» в Художественном театре? И в то же время она — неотъемлемая часть всего спектакля. Этот образ задан пьесой, музыкой стиха Пушкина, всем содержанием последнего горестного пути поэта. Оформление заключительной сцены этого спектакля — художественный итог всей пьесы, всего спектакля, и в этом — его образная сила. Это — тот случай, когда художник был активным творческим соавтором режиссера, хорошо знавшим и чувствовавшим весь строй спектакля.

Итак, деятельность театрального художника зависит и от произведения, которое он оформляет, и от творческой направленности театра в целом, и от общих задач, которые ставит режиссер вместе с художником в каждом конкретном сценическом произведении. Кроме того, эскиз театрального художника — не всегда законченное произведение, по которому можно судить о его работе. Оно должно быть закончено в спектакле. Как часто великолепные сами по себе эскизы выглядели жалко или просто трафаретно на сцене, а суховатые на первый взгляд или незавершенные наброски давали поразительный эффект в спектакле.

Театральный художник может быть первоклассным живописцем, каким был, например, выдающийся советский художник В. В. Дмитриев, но далеко не всякий, даже замечательный живописец, может познать

тайны сцены. Именно поэтому выставки театральных художников поражают яркостью, разнообразием, темпераментом мысли, но никогда абсолютной законченностью по сравнению с произведениями мастеров живописи, скульптуры, графики.

От непонимания самой природы деятельности художника в синтетическом искусстве театра происходит много казусов даже в такой организации, как Союз художников. До последнего времени театральные художники были в «загоне» у своей собственной организации. О театральном художнике судили лишь по эскизам, вернее, по качеству живописного выполнения эскизов. Жюри различных конкурсов выбирали те эскизы, которые никогда не были осуществлены на сцене, и отвергали работы, имеющие полное художественное признание в театре. Достаточно сказать, что на одну из выставок не были приняты эскизы художника А. Ф. Босулаева к спектаклю «Вечный источник» в Московском Малом театре, а именно эта работа ленинградского художника получила высокую оценку в прессе и признание общественности Москвы. Этот крайний случай не единичен. Он говорит о невнимании к специфике работы театральных художников. Один из лучших театральных художников С. С. Мандель был принят в члены Союза художников, будучи уже признанным мастером театра и кино.

Многим представителям Союза художников кажется, что они повышают выскательность, а на самом деле они ее снижают, требуя от театрального художника не глубокого решения спектакля в его эскизах, а лишь живописной иллюстративности.

Я как режиссер хочу видеть в художнике театра полноправного, полноценного соавтора, художника, остро чувствующего мысль и стиль произведения, владеющего «тайнами» новаторского реалистического искусства советского театра, смело берущего на вооружение законы театральной условности.

Г. ТОВСТОНОГОВ,
народный артист СССР

1961 03 06
Ленинградский театральный институт
г. Ленинград